

Consideraciones en torno al cronotopo del mito en *Pedro Páramo*

FELIPE GARCÍA QUINTERO

EN PEDRO PÁRAMO, de Juan Rulfo, el concepto de nueva estructura de la unidad narrativa consiste en la no continuidad o sucesión de los hechos contados en un espacio de tiempo lineal de narración; esto, unido a la alternancia de las voces del narrador –o la voz de los narradores–, crea un nuevo cronotopo en el marco de la tradición de la novela latinoamericana escrita en español a partir de 1955, fecha de publicación de la novela objeto de las siguientes consideraciones.

Entendemos la noción de cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura».¹ Estas relaciones espacio-temporales en *Pedro Páramo* son variadas y a la vez unitarias de un solo cronotopo definido por el autor en un elemento concreto que posee una densa y personalísima significación simbólica cultural. Al respecto ha dicho Carlos Fuentes: «Para Juan Rulfo la cronotopía americana, el encuentro de tiempo y espacio, no es río ni selva ni ciudad ni espejo: es una tumba».² Aunque su ubicación por parte del lector no sea inmediata, este elemento físico se presenta como definitivo en la narración, puesto que nos permite entender el sentido todo; tanto de su unidad como de la significación de

1. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1990, p. 237.

2. Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 150.

ésta, en una estructura en apariencia caótica, dispersa en el espacio y el tiempo de la narración sin conexiones formales. Fuentes ha definido este proceso artístico de la literatura latinoamericana moderna como «la transformación del espacio en tiempo».³ Y es precisamente la compleja unidad de la narración lo que hace de la lectura de *Pedro Páramo* un hecho único, sin antecedentes, ya que el lector se enfrenta a una novela hecha de tiempos y espacios sin definición espacial y temporal concreta y relativa a un modo común de representar el mundo. El juego del tiempo y el espacio es una revelación ardua que sucede luego de los hechos de la narración como un todo consumado, en el cual no se atina a saber algo cierto sobre la novela, sólo que quienes hablan son voces en un diálogo de muertos.

Rulfo, además de crear para la literatura de lengua española una nueva manera de estructurar la narración, tanto por el modo formal de contar el relato como por el tratamiento artístico del tema, a su vez hace un nuevo lector. El concepto de lector que conservamos es aquel que guarda para sí los antiguos cánones de la narración, aquel que al leer se comporta con el texto como con algo ya conocido, de antemano descifrable, casi evidente en tanto intuye los secretos de la obra y la intención de su autor; es decir, la novela para él es materia manipulable. No obstante, la propuesta narrativa de Rulfo no la creemos experimental como se ha dicho sobre su estructura, en el sentido de que arriesga algo sin dominio, de poner en juego cuestiones que sean resueltas por el azar, especialmente de significación con respecto a su resultado incuestionable: una nueva novela y, por ende, un nuevo lector. Y no es tanto experimental porque su lenguaje artístico es el habla estilizada de un lenguaje popular mexicano, que no es sacado de su naturaleza íntima para decir algo distinto a lo que dice en su propio contexto.

¿Con qué rompe Juan Rulfo para señalar categóricamente que *Pedro Páramo* es una novela nueva, otro modo de narrar el mundo, de inventar e imaginar su representación? Sabemos que toda ruptura es un nacimiento,⁴ una fundación que se asienta sobre algo ya existente, pero que adquiere nuevos sentidos por la transformación formal y de significado a la que es sometida mediante un diálogo histórico verbal entre el escritor y su realidad. La tradición de la que parte Rulfo es sin duda, tanto por el tema y sus escenarios, la nove-

3. *Ibidem*, p. 150.

4. Octavio Paz, «La tradición de la ruptura», en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

la de la tierra, en sus derivaciones, como lo son la novela rural de tema social como *Huasipungo* de Jorge Icaza, la de la revolución mexicana como *Los de abajo* de Mariano Azuela, y la novela de la naturaleza o de la selva como *La vorágine* de José Eustasio Rivera, todas estas inscritas inicialmente dentro de la amplia tendencia estética del realismo imperante como canon regulador del devenir histórico de la novela latinoamericana, donde encontramos en común que las narraciones son lineales de principio a fin en su desarrollo.

Si la ruptura estética frente al dominio formal es un nacimiento histórico, ¿de qué está hecha esta nueva materia del arte?, ¿cuáles elementos verbales son su sostén lingüístico?, ¿qué temas y cuáles modos de expresión tienen en su representación un modelo nuevo que señala otras significaciones a lo conocido? Lo primero que se establece como punto de partida en *Pedro Páramo*, y que a su vez se constituye en marco de referencia histórica, es la fundación de un mundo por el lenguaje a través del mito. No la creación de un mundo nuevo, ahistórico, por fuera de la realidad, sino la vuelta sobre el significado del mundo existente para redefinir al hombre por medio de su memoria; es decir, de sus más profundas y vitales relaciones con lo natural y sobrenatural. La invención de un mundo es el mito en su definición esencial. Y es mundo sólo porque incluye a otros hombres, los relaciona en torno a lo común de sus creencias, hábitos y prácticas. A esto bien podemos llamarlo lenguaje. Dentro de este diálogo de lo cultural es donde el mito adquiere un sentido humano y, tal vez, una utilidad social que sirva para comprender el significado de esa realidad que vemos cifrada artísticamente.

Con precisión Carlos Fuentes ha establecido los vínculos de *Pedro Páramo* con el mito, en relación con la tradición literaria universal señala:

la novela de Juan Rulfo se presenta ritualmente con un elemento clásico del mito: la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. Es Caronte, y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez mas tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Eurídice. No son ella esta sucesión de mujeres que suplantán a la madre y

que más bien parecen Virgilio con faldas: Ediviges, Damiana, Dorotea la Caurraca con su molote arrullado, diciendo que es su hijo.⁵

Esta puerta de entrada es una lectura de salida, puesto que no ingresamos para conocer el nuevo sentido dado en estas relaciones, sino que su interpretación se supone está ya dada con los referentes valorativos de la tradición. En Fuentes las analogías literarias son irrefutables, aunque intuimos que el sentido otorgado a éstas por Rulfo es otro, pero a su vez advertimos que su significado, al igual que en los mitos griegos, es universal. El umbral donde ahora estamos situados nos permite penetrar en el sentido del cronotopo del mito en *Pedro Páramo*. El primer paso dado en su procura será establecer las circunstancias de ese comienzo. El mito moderno de la búsqueda del padre adquiere en la narración un sentido singular, por ser la muerte el punto de partida ésta se convierte en un principio moral:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera.⁶

El viaje como arquetipo que configura sentidos de transformación, de cambio y evolución del personaje es un elemento de la estructura de la narración que resulta objeto de un detenido análisis para conocer su significación desde el cronotopo del mito. Como inicio de la novela opera en la categoría de animar ese comienzo particular determinado exclusivamente por la muerte. El viaje del hijo hacia la búsqueda del padre encuentra su génesis en el deseo insatisfecho de la madre muerta, que permite establecer el carácter de la búsqueda de un origen desde la promesa de cumplir una venganza personal:

No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.⁷

Existe una falta cometida por el padre: su ausencia, su olvido, es lo que la madre desea compensar con otra falta, el castigo a esa ausencia y a ese olvido por parte de la memoria con la presencia del hijo como prueba esencial

5. *Ibidem*, p. 160.

6. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Bogotá, Planeta, 1985, p. 7.

7. *Ibidem*, p. 7.

de la vida frente a la muerte, en el encuentro de dos mundos incomunicados: la palabra y el silencio, dos tiempos de una sola dualidad que busca resolver su oposición en la idea de la memoria como continuidad de la vida, como su antiguo lenguaje. El error se corrige con otro: se debe castigar el olvido del amor con la memoria de un rencor. Es claro que hay un desequilibrio en la armonía social del mundo. Partimos entonces del mito de la culpa, que obliga al hombre a buscar una solución, tal vez una respuesta desde el margen de la muerte que se asocia, como veremos más adelante, al mito de la salvación espiritual y la redención del alma desde unas ideas y prácticas religiosas.

En el camino hacia el padre Juan Preciado atraviesa por el tiempo individual de la memoria, al inicio deudora del lenguaje poético de Dolores, su madre, luego pasa por los recuerdos en las voces de sus múltiples interlocutores a quienes pregunta o simplemente escucha decir su propio silencio. Estos estadios lingüísticos constituyen la novela, su cuerpo de narración fragmentado en secuencias espaciales que guardan una rigurosa unidad interna de tiempo asociada al todo como elemento disgregado en el tiempo humano. Los lugares de un tiempo individual se representan desde un solo cronotopo: el de la tumba. Ahí el hijo va del desconocimiento de su origen a la afirmación de su identidad en la memoria, que se traduce desde la narración, así el paso de la indecisión por cumplir la promesa de otro al cumplimiento de un deseo personal, que es ante todo una idea llena de un nuevo ánimo, el cual se hace camino de una búsqueda interior propia.

No pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.⁸

Si la madre es la memoria, lenguaje de un mundo pasado, feliz por el equilibrio del hombre con la naturaleza en el recuerdo, el hijo es la encarnación del mito, de ese tiempo anterior a un presente que sabemos intemporal, pero distinto. Juan Preciado es la prolongación de una idea de ese mundo que no encuentra lugar en la realidad de Comala porque el tiempo histórico se convierte en la separación humana de lo amado.

8. *Ibidem*, p. 7.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.⁹

La categoría de descendencia establecida por Mijail Bajtin en su estudio sobre el cronotopo rabelaisiano encuentra aquí un sentido diferente y una valoración singular. Como se comprueba más adelante, los hijos de los personajes, que son ejes narrativos de la novela como Dolores Preciado, Pedro Páramo y Bartolomé San Juan, han heredado un mundo de venganzas, obsesiones y deseos consumados de poder y riqueza. Todos carecen de la protección del amor en el seno de la unidad familiar. Según el caso, falta el padre o la madre, bien porque murió o se desconoce. Esta ausencia es física y simbólica. Se representa en las búsquedas de los hijos, las cuales son degradadas proyecciones igual a la de los padres impuestas por su determinismo. El mal, la culpa y el pecado son su heredad. La involución histórica de estos seres marca un camino de la interpretación que busca encontrar el origen de una identidad rota, fragmentada en el tiempo por una no renovación del orden social que lleve al restablecimiento de la armonía del hombre en el mito, lo que señala la fundación de la desesperanza en la salvación, su condena eterna que no es redimida por la conciencia del arrepentimiento religioso.

La descripción física de las cosas del paisaje natural de ese primer camino hacia Comala en el que se aventura Juan Preciado en compañía de su hermano Abundio, el arriero parricida, es una atmósfera geográfica que sabemos en primer término exterior, pero también es interior por el descenso del viaje, la cual se intensifica en el significado de un solo elemento: el calor como una alegoría del infierno. El cronotopo se comienza a definir por oposiciones espaciales del arriba y el abajo, y del adentro y el afuera, que aluden a un sentido dual del mundo, representado por las diferencias irreconciliables de lo binario: el cielo y el infierno, espacio simbólico de lucha individual donde el hombre se enfrenta a lo desconocido en la búsqueda de su superación espiri-

9. *Ibidem*, p. 8.

tual: la reconquista del territorio mítico del cual fue expulsado por el pecado y la conciencia de la culpa. El cronotopo opera aquí en dos sentidos. Venimos de un tiempo poético individual, donde el mito del paraíso por el recuerdo de la madre tiene lugar y razón de ser en el pasado de esa memoria idílica sobre Comala, que es la voz de Dolores Preciado y la evocación real de Sayula, desde la visión de Juan Preciado, para encontrar en la verdadera Comala un tiempo histórico opuesto a esa verdad íntima, que revela en la materialidad vacía de belleza una geografía interior destruida, la misma que dota de realidad a la atmósfera fantasmal de la novela. Es el primer enfrentamiento entre el tiempo de una realidad social histórica y el tiempo individual humano que hace del viaje de Juan Preciado una visión sobre el hombre moderno.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor.¹⁰

Dicha oposición de la conciencia del tiempo se da por el reconocimiento que permite el diálogo verbal. El lenguaje es un factor determinante en el camino del viaje para lograr definir la visión del autor sobre el hombre en la novela. El lenguaje une las distintas dimensiones del tiempo en el espacio disperso de la narración, mas separa la visión en los personajes sobre la realidad de estos estados. Esa unidad dada por el lenguaje es múltiple y variable, no se deja reconocer a primera vista. Por boca de Abundio conoce Juan Preciado una primera categoría significativa de Comala: su realidad humana en la muerte. En el contacto verbal se revela un sentido de la verdad que atañe a dos ejes del mito de la búsqueda: el fallecimiento de Pedro Páramo y, antes, la ruina de «la Media Luna»; este nombre del imperio encarna la contradicción del lenguaje, a pesar de su extensión física connota algo incompleto; la extensión de los espacios físicos en «Pedro Páramo» representan el vacío interior, la desolación de la soledad humana en oposición a los deseos del hombre de conquista y dominio de lo material. La demarcación emocional del sentimiento en la muerte, vivido por Juan Preciado establece el antes y el después de la conciencia sobre el tiempo; es decir: el cronotopo del mito se crea porque encuentra en su tiempo opuesto una realidad histórica sin la cual no es posible su identificación o proyección mental.

10. *Ibidem*, p. 8.

En el relato sobre el pasado de Pedro Páramo, construido por múltiples voces, encuentra Juan Preciado una relación de hechos de la vida de su padre, no en el riguroso orden de un cronotopo biográfico completo, sino en los fragmentos más relevantes por su vitalidad como lo es el universo de la infancia feliz en el amor a Susana San Juan, donde su destino cambia de un modo inexorable. Estos retazos de vida se constituyen en su propia historia, es decir en el relato de una vida que le pertenece pero que le resulta desconocida y que hace suya a través del lenguaje buscándose sin que se encuentre él como elemento significativo. Todo el mundo de Pedro Páramo está por fuera de Juan Preciado. Por eso la narración se hace desde el que pregunta y escucha los murmullos del pasado. Para Pedro Páramo el nombre de su hijo no es una palabra, es silencio, encarnación del olvido que la madre quiere cobrarle. Son dos historias ajenas entre sí, pero unidas por el origen de la sangre que ambos desconocen porque están dentro de la muerte. Es aquí donde el lenguaje adquiere una significación muy especial, puesto que al estar muerto el padre, esta ausencia es suplida por las palabras. Lo que se dice de Pedro Páramo, lo que se recuerda de él son su presencia, es su vida, cuya representación hace de éste un fantasma, un «rencor vivo» como lo define Abundio. La presencia de Pedro Páramo es una presencia del lenguaje. Juan Preciado conoce de él su historia por los recuerdos relatados en voz de Eduviges Dyada, Damiana Cisneros y Dorotea *la Cuarraca*, los cuales dan cuerpo material a su vida histórica vacía, llenan de realidad su tiempo individual; es decir su memoria se hace con el tiempo histórico real. Juan Preciado se llena de lenguaje, su silencio es nombrado por la vida del padre muerto.

La muerte teje la continuidad espacial de la narración. Como ya señalamos es su origen. El tiempo de la muerte es la búsqueda del padre dentro de ésta. De ahí que las categorías de la narración no sean las comunes del tiempo lineal de la vida. Vemos cómo la estructura de la novela no está ordenada en el tiempo de los hombres en la vida como un tiempo lineal, sino desde y dentro de la muerte. En la tumba, donde yace consciente la memoria de Juan Preciado y de los otros habitantes de su historia, como Eduviges Dyada, la suicida, vemos transcurrir un orden del tiempo que no es el tiempo de los vivos. La simultaneidad de algunos hechos narrados no coincide con el tiempo y el espacio de su narración, Fuentes nos recuerda que:

(...) entre los dos diálogos de Eduviges con Juan Preciado, que son el mismo diálogo en el mismo instante, palabras idénticas a sí mismas y a su momento, palabras espejo, ha muerto el padre de Pedro Páramo, ha muerto

Miguel el hijo de Pedro Páramo, el padre Rentería se ha negado a bendecir el cadáver de Miguel, el fantasma de Miguel ha visitado a su amante Ana la sobrina del señor cura y éste sufre remordimientos de conciencia que le impiden dormir. Hay más: la propia mujer que habla, Eduviges Dyada, en el acto de hablar y mientras esto ocurre contiguamente, se revela como un ánima en pena, y Juan Preciado es recogido por su nueva madre sustituta, la nana Damiana Cisneros.¹¹

Este espacio narrativo es el cronotopo del mito. Un tiempo de la realidad es la conversación de Juan Preciado con Dorotea, y lo que ocurre dentro de ese diálogo son los fragmentos de una historia completa que están separados entre sí espacialmente en la narración, pero unidos por el tiempo del diálogo que es intemporal en el eterno presente del mito. Así mismo ocurre con el espacio y los tiempos de narración de Eduviges Dyada y Damiana Cisneros que completan la unidad de la novela.

Dentro del mito, otra asociación de este complejo universo narrado es la presencia constante de lo femenino. Ya sabemos que el origen de la búsqueda del padre es una promesa del hijo a la madre que se ha convertido para él en un asunto personal. Este comienzo es el todo de la narración de la novela. Luego de Eduviges, es Damiana Cisneros quien le cuenta una parte de la vida de Pedro Páramo y asume la voz del relato para dar continuidad a una historia múltiple de hechos simultáneos cuyos tiempos no son sucesivos. Tenemos entonces que *Pedro Páramo* es una novela narrada por mujeres, sus voces estructuran el relato al abrir, mantener y cerrar con sus diálogos el ciclo interno de la historia: ellas son testigos del nacimiento y de la destrucción de los otros personajes, donde incluso narran su propia muerte.

Cabe aclarar que el mito de lo femenino no es tan sólo un recurso formal al cual acude el autor para articular la narración. Lo femenino no sólo actúa como eje de la estructura en la novela, sino que es una presencia múltiple en cuanto a los temas, que a su vez cuenta con varias protagonistas, que juntas dan unidad al sentido particular de su influencia sobre el universo de Comala, y otorgan plena significación a su presencia. En su relación con la dualidad arriba señalada no podemos comprender su lugar sin la relación con lo masculino. Por el hombre la mujer adquiere un valor trascendente como ideal de representación universal de la vida, es el sentido sagrado que a Susana San

11. Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, p. 152.

Juan le otorga Pedro Páramo desde una mirada profana, a quien sabe lejos de su dominio por la distancia humana del lenguaje:

A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.¹²

El amor de Pedro Páramo por Susana San Juan es un sentimiento de la vida creado y mantenido desde el lenguaje. Por la evocación poética, el tiempo colectivo de la vida real se une al tiempo individual del recuerdo en el cronotopo de la infancia, asociado éste al mito del paraíso. Desde el excusado el niño Pedro piensa en Susana San Juan. Se establece aquí una dialéctica del adentro y el afuera en directa relación con el tiempo y el espacio del suceso. El tiempo colectivo de la realidad es armonioso; hay sol, viento, que coincide con la geografía interior del recuerdo de una época feliz, la unión con Susana San Juan en el juego de la libertad con la naturaleza. La imagen del mundo exterior es el mismo de la infancia interior. La fuerza vital del sentimiento amoroso se conserva intacto y fortalecido por la nostalgia, pese a los sobresaltos que lo separaron de ella. Hemos dicho que el origen está en el tiempo individual de la infancia. El mito del paraíso encuentra un escenario en los territorios de este espacio cargado de una significación cultural milenaria, que se constituye en un discurso poético. El cronotopo se establece en el monólogo que hace el pensamiento del niño sobre la visión de la mujer.

Pensaba en ti Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. «Ayúdame, Susana». Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. «Suelta más hilo».

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.¹³

12. *Ibidem*, p. 15.

13. *Ibidem*, p. 14.

Nos habla de un mundo exterior en armonía interior, asilado del tiempo colectivo, pero unido a este por la unidad de lo natural. Este es el cronotopo del mito. Es la comunión de un diálogo que aún no se interrumpe por la muerte. Es importante destacar que la aparición de Susana San Juan siempre viene precedida por la lluvia, señalando claramente la naturaleza de su presencia restauradora de un nuevo nacimiento. Al inicio de la secuencia nos dice Rulfo:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de un hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta...

... Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.¹⁴

La analogía que se establece entre el nombre del personaje con el entorno natural, juega un papel decisivo en la imagen del mundo que el autor construye en la novela. Por la onomástica sabemos que el nombre «Susana» está asociado al agua, significa blancura, pureza. Y por la tradición bíblica «San Juan» alude directamente al bautista. Tenemos entonces que Susana San Juan es agua bautismal, fertilidad vinculada al ciclo natural de la tierra. Susana San Juan es vida, de ahí que su relación con el mundo y su pasión por el mar sean una erótica, cuyo lenguaje es el cuerpo y el sueño.

Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.¹⁵

Por otra parte, y en franca oposición al significado onomástico de *Pedro Páramo*, que su nombre representa lo árido, lo estéril, y lo yerto del mundo —es decir, la muerte del hombre en lo creado, en los dominios de la fundación de lo humano— no resulta gratuito que el narrador pregunte sin dejar una solución:

14. *Ibidem*, p. 11.

15. *Ibidem*, p. 79.

¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.¹⁶

La respuesta puede darse desde la visión dada al lenguaje. Pedro Páramo y Susana San Juan son dos vocablos divididos en la lengua del amor. Representan dos universos alejados de un modo irreconciliable, puesto que desde el origen mismo de sus nombres se encuentran separados, son opuestos. Susana San Juan es un ser de lenguaje. Pedro Páramo lo es del silencio. Sabemos que el complemento de Pedro Páramo es Susana San Juan, de ahí su búsqueda obsesiva como una extensión vital de su dominio que no logra poseer, aunque en el otoño de su vida logra recuperar solo un cuerpo vacío. El sentido de la muerte de Pedro Páramo, asociado al lenguaje, es un problema de conocimiento. Susana San Juan fue otro lenguaje por él nunca aprendido, porque era el lenguaje del amor, con el cual no tuvo otro medio de contacto que no fuera la conquista y dominación material, sin que mediara entre ello la memoria del mito de la infancia compartida.

Lo femenino a la vez encarna en su humanidad el peso de una contradicción sin resolver: el abuso simbólico y el maltrato físico y a la cual es sometida la mujer, en el caso más relevante como es el olvido a la madre de Juan Preciado. Comprendemos el motivo de su separación de Pedro Páramo al leer este fragmento contado por Eduvigés Dyada:

¿Cuántas veces oyó tu madre a aquel llamado? «Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve». ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.

Las mujeres en la novela de Rulfo están perdidas por el mal del hombre, cuya valoración es ambigua; representan la salvación por la búsqueda constante del amor y, a su vez, son el origen de la tragedia, porque la unión amorosa no se da y porque multiplican la semilla del pecado de sus padres. La vida que generan está manchada por la culpa. Es así como entendemos la presencia de Dolores Preciado al heredar a su hijo, tanto el resentimiento como la idea de la esperanza en Comala, la condena espiritual del padre Rentería a Eduvigés Dyada por su suicidio, y por su trato con Miguel Páramo a Doro-tea, la estéril madre demente que no encontró en el cielo a su hijo producto

16. *Ibidem*, p. 78.

de un mal sueño, y a Damiana, la celestina, que tolera y fomenta el abuso sexual de Pedro y Miguel Páramo. Pero quizá lo más importante de lo femenino en la novela sea su relación con el mito, en el caso particular de las relaciones incestuosas entre algunos personajes. Por el lenguaje intuimos que Susana San Juan es la amante de Bartolomé, su padre, y los hermanos, bajo cuyo dominio muere Juan Preciado, nos remiten al deseo humano de perpetuidad de la especie. Ellos son una suerte de alegoría de los primeros padres en el paraíso que repiten otra caída, el incesto:

—¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como jiole que me llenan de arriba abajo? Y eso es solo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.¹⁷

Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo.¹⁸

La idea cultural de la maternidad como un elemento sagrado se encuentra en crisis, su significado regenerador de nueva vida está roto. El sentido de esta afirmación se justifica en la relación que lo femenino mantiene con la muerte. En *Pedro Páramo* el territorio del mito se instaure dentro de los predios de la misma muerte; es decir: en su tiempo y en su espacio. Si a los hombres los obsesiona el poder y la riqueza material, a las mujeres les atormenta la idea del pecado, su preocupación es la salvación espiritual del alma en tanto que la de los hombres es satisfacer una necesidad concreta del mundo en el mundo mismo, su conquista y dominio están en la tierra, por ello cualquier medio se justifica. Ése es su lenguaje, la materialidad manipulable que autodestruye, que viene luego en Pedro Páramo a trasladar su obsesión, su vacío dentro de la muerte buscando en ella encontrarse con Susana San Juan. Absorto en sus cavilaciones y ante el pensamiento de la muerte dice sentado en un viejo equipal: «No tarda ya. No tarda».

No obstante la diferencia de concepciones entre lo femenino y lo masculino sobre la realización del ser humano en el mundo, éstas se unen por la muerte. Para ambos la muerte significa un encuentro con sus búsquedas. El destino de todos los personajes es determinado por su presencia, tanto en el tiempo de la vida real, como en el de la muerte. Desde Juan Preciado hasta

17. *Ibidem*, p. 44.

18. *Ibidem*, p. 45.

Abundio, pasando por Dolores Preciado, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, Dorotea, Pedro y Miguel Páramo, Bartolomé y Susana San Juan, y Fulgor Sedano. Sin olvidar que el estado desde donde hablan es el tiempo y el espacio de la muerte, porque todos están muertos dentro de una tumba.

Al advertir que Comala es un camposanto entendemos la estructura del cronotopo, las coordenadas del tiempo y el espacio que son lugares del mundo y épocas de la vida indeterminados, pero que existen en la representación concreta del lenguaje, cuyo albergue es una memoria múltiple de voces y recuerdos. ✽